



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

**Die Familie, die Stadt, die Welt der Zukunft. Sowjetische Utopie-Konzepte
in den Werken zeitgenössischer russischer Künstler**

Frimmel, Sandra

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-81364>
Conference or Workshop Item

Originally published at:

Frimmel, Sandra (2011). Die Familie, die Stadt, die Welt der Zukunft. Sowjetische Utopie-Konzepte in den Werken zeitgenössischer russischer Künstler. In: Synergie. Konzepte – Techniken – Perspektiven, Zentrum für Literaturforschung ZfL Berlin, 29 June 2011 - 1 July 2011.

Die Familie, die Stadt, die Welt der Zukunft. Sowjetische Utopie-Konzepte in den Werken zeitgenössischer russischer Künstler

Von Sandra Frimmel

Nicht erst seit Beginn der Perestroika Ende der 1980er Jahre, die bereits den Zusammenbruch der Sowjetunion und somit das Ende der kommunistischen Utopie ankündigte, verkündeten vorwiegend westliche Stimmen das „Ende der utopischen Systeme“¹. Daher stellte sich gerade in den 1990er Jahren die Frage nach dem Nutzen der „kommunistischen Erfahrung“ in einer postkommunistischen Weltordnung.² Doch was mit dem Ende der Sowjetunion tatsächlich scheiterte, war ja keinesfalls die Utopie als solche, sondern der Versuch einer dauerhaften Umsetzung einer sozialistisch-kommunistischen Gesellschaftsordnung, die seit dem 19. Jahrhundert jedoch oftmals synonym für Utopie schlechthin gebraucht wurde.³ Daher markiert das Ende des sowjetischen Kommunismus mitnichten auch das Ende der Utopien, sondern vielmehr ihren Neuanfang in veränderter Form. Es fragt sich nun in welcher Form. An dieser Stelle möchte ich Wolfgang Kemp folgen, der die These vertritt: „Lässt ein Teilsystem in seinen Zukunftsvisionen nach, dann muss eben ein anderes einspringen.“⁴ So könnte die Kunst – vor allem die russische – möglicherweise als Ersatzsystem „einspringen“ und würde neue Utopien produzieren, indem sie utopischen Konzepte, die in Politik und Gemeinschaft derzeit vermeintlich keinen Platz mehr haben, aufnimmt, ihnen einen Rückzugsort bietet und sie weiterdenkt. Dieser Gedanke knüpft direkt an Richard Gassens Beobachtung an, dass „[e]s [...] nicht mehr die globalen Utopien im Sinne weltumspannender politischer und gesellschaftlicher Ideen [gibt], aber es lassen sich doch zahlreiche Themenbereiche ausmachen, in denen sich die Künste mit dem Blick in die Zukunft beschäftigen – wobei sich Utopien als Gedankenspiele und Konstrukte, als Erfindung von Neuem, als Denken des bisher Ungedachten, als Träume und natürlich auch als Visionen verstehen können.“⁵ Wie nun welche Utopiekonzepte Eingang in die Werke zeitgenössischer russischer Künstler finden und welche künstlerischen Verfahren hier zur Anwendung kommen möchte ich im Folgenden an drei besonders prägnanten Beispielen untersuchen.

Die Familie der Zukunft: Oleg Kuliks „Family of the Future“ (Abb.)

Oleg Kuliks künstlerisches Programm der 1990er Jahre wurde von seiner Koautorin und damaligen Ehefrau Ljudmila Bredichina mit dem Terminus „Zoophrenie“ bezeichnet. Im Kontext des Zoophrenie-Programms wird das Tier als Alter-Ego des Menschen, als dessen nicht anthropomorphes Andere verstanden.⁶ Der Menschen gilt hier nur als eine von vielen biologischen Existenzformen. Kulik versuchte mit einer Reihe von Projekten, darunter auch „The Familie of the Future“, 1997, den Anthropozentrismus zu überwinden, um eine neue Welt zu schaffen, in der der Mensch den übrigen Organismen, insbesondere den Tieren, nicht überlegen ist, sondern friedlich mit ihnen koexistiert, um bessere Lebensbedingungen für alle Lebewesen zu schaffen.⁷ Kulik begibt sich daher mit seinem „Zoophrenie“-Projekt auf die Suche nach einer neuen, für alle Spezies geltenden Moral, einer „interspecies moral“⁸, die dem Menschen einen neuen, einen angemesseneren Platz in der Welt zuweisen soll. Sein Ziel ist letztendlich die Aufhebung der Grenzen zwischen den verschiedenen Spezies, die „annihilation of interspecies borders.“⁹

In der Fotoserie „The Familie of the Future“ wird dieser Versuch der Eliminierung sämtlicher Grenzen zwischen Mensch und Tier besonders anschaulich (Abb.). Kulik führt hier ein „Familienleben“ mit (s)einem Hund, er isst mit ihm aus einem Napf, liest mit ihm gemeinsam Bücher, spielt mit ihm usw. (Abb.) „Immer zusammenzusein, einander grenzenlos zu vertrauen und eine Liebe von solcher Kraft zu empfinden, wie sie ein Mensch noch nicht einmal verstehen könnte – das ist der moralische Kern meiner neuen Familie“¹⁰, so Kulik. Diese „Familie der Zukunft“ nimmt einen derart zentralen Platz im Zoophrenie-Programm ein, weil die Familie eine „geschichtlich sich verändernde Organisationsform des Gemeinschaftslebens“¹¹ ist, die keinesfalls nur in der Sowjetunion als „organische Zelle“¹² der Gesellschaft betrachtet wurde. Veränderungen in der Gesellschaft wirken sich hiernach unmittelbar in einer Umstrukturierung der Familie aus, und so muss Kulik im Umkehrschluss die Familie grundsätzlich neu strukturieren, um eine (zoophile) Gesellschaft der Zukunft jenseits des Anthropozentrismus zu erschaffen. Die Familie der Zukunft besteht nun aus einem Menschen und einem Hund, die sich auch miteinander fortpflanzen sollen, wodurch das Ziel erreicht

werden soll, Mensch und Tier für eine bessere Noosphäre zu vereinigen, „[to] unite people and animals in a coalition for a better noosphere.“¹³

Der Begriff der Noosphäre führt uns direkt zu Vladimir Vernadskij, einem Vertreter des russischen Kosmismus und Begründer der Biogeochemie, von dem wir im vorherigen Vortrag bereits einiges gehört haben. Er verstand unter der Noosphäre die Sphäre der menschlichen Vernunft, die durch die evolutionäre Umwandlung der Biosphäre durch den menschlichen Verstand entstehen sollte. In der Noosphäre ist die (be)herrschende Kraft dank seines Verstandes (*razum*) der Mensch, der durch seine Arbeit und seine Gedanken seine Lebenswelt neugestalten,¹⁴ durch schöpferische Entdeckungen, geistige, künstlerische und wissenschaftliche Ideen eine ideale Realität in Architektur, Technik, Wissenschaft und Kunst erschaffen soll.¹⁵ Die Noosphäre ist daher kein Ist-Zustand der Welt, sondern liegt in einer utopischen, wenn auch nahen Zukunft.

In beinahe parodistischer Abgrenzung von Vernadskijs Noosphäre, die sich vom altgriechischen νοῦς (*nous*), „Geist“, „Verstand“ herleitet, leitet sich der Begriff der Noosphäre bei Kulik laut den „Zehn Geboten der Zoophrenie“ nun vom englischen *nose* bzw. dem russischen *нос*, „Nase“, her: „The new culture of Noosphere“, so das 4. Gebot der Zoophrenie, „will be available to any living being, because the new culture will be reflex (not reflection) oriented, it will be based on the language of pain and passion, on the ability to sense the smell of reality that man has forgotten (etymologically, ‘noos’ is exactly the ability to smell).“¹⁶ Durch dieses Wortspiel, das sowohl im Englischen als auch im Russischen hervorragend funktioniert, ironisiert und parodiert Kulik Vernadskijs Noosphären-Konzept. Mehr noch, er stellt es durch diesen kleinen, aber sehr wirkungsvollen semantischen Trick sogar völlig auf den Kopf, indem er es explizit nicht auf den Verstand (*reflection*), sondern auf spontane Reaktionen und Reflexe (*reflex*) zurückführt. Nicht der Mensch allein mit seinem „allmächtigen Verstand“, wie Vernadskij noch postulierte, ist bei Kulik die treibende Kraft in der Umgestaltung der Welt, sondern Mensch und Tier gemeinsam, die sich auch gemeinsam ihrer Verantwortung für diese Welt bewusst sein sollen.¹⁷ Auch das neue Leben, die neuen Tierrassen und Pflanzenarten, die der Mensch laut Vernadskij im Zuge des Übergangs zur Noosphäre durch den Einsatz seines Verstandes, durch Bio- und Gen-

technik u.a. erschaffen soll, versucht Kulik in seiner Version der Noosphäre durch den Einsatz seines Körpers zu erschaffen, wobei allerdings jegliche Reflexion über die derben sodomitischen Aspekte im Zoophrenie-Programm aussen vor bleibt.

Hiermit greifen Kulik und Bredichina unverkennbar auf Thesen und Forderungen der Deep Ecology-Bewegung zurück, die in der Beschreibung des Zoophrenie-Projektes eingangs bereits anklangen. Die Deep Ecology-Bewegung richtet sich gegen ein anthropozentrisches Weltbild und fordert eine Hinwendung zu geozentrischen Werten und Normen.¹⁸ Evolution wird hier nicht als „Fortschritt“ von „niederen“ zu „höheren“ Lebensformen verstanden, sondern als herrlicher Ausdruck der Vielzahl der Lebensformen, als „magnificent expression of a multitude of forms of life“¹⁹. „Maximize symbiosis!“²⁰ und „Expand wilderness!“²¹ sind zwei wesentliche Forderungen der Deep Ecology-Bewegung. „It [...] implies exploration and openness across an inner boundary – an ego boundary – an appreciative understanding of the animal in ourselves [...]“²² „If we are unable to truly define the animal’s experience of life or ‘being an animal’, how can we isolate our animal part? The rejection of animality is a rejection of nature as a whole.“²³ Diese Punkte korrespondieren sehr genau mit Kuliks bereits erwähntem Verständnis des Tieres als Alter-Ego des Menschen, als dessen nicht anthropomorphes Andere. In ihrem Ökozentrismus propagiert die Deep Ecology-Bewegung sogenannte *mixed communities* aus Menschen, Haustieren und wilden Tieren, in denen jedes Lebewesen für das Wohlergehen des jeweils anderen Sorge tragen soll.²⁴ Interessanterweise sehen Vertreter der Deep Ecology-Bewegung wie beispielsweise Arne Naess gerade in der Kunst ein Verwirklichungspotential dieser *mixed communities*: „Perhaps the most influential participants are artists and writers who do not articulate their insights in terms of professional philosophy, expressing themselves rather in art or poetry.“²⁵ Kulik, in den als Künstler hier derartige Hoffnungen gesetzt werden, versucht in seiner „Family of the Future“ einerseits scheinbar wirklich, die Idee der *mixed communities* umzusetzen. Doch durch die völlige ideologische Verbrämung der Grundsätze der Deep Ecology-Bewegung führt er die Idee dieser gemischten Gemeinschaften durch eine ironische Überidentifikation mit den Vorgaben gleichzeitig ad absurdum und lässt zudem jegliche Reflexion über sodomitische Aspekte aussen vor.²⁶

Die Stadt der Zukunft: Novonovosibirsk (Abb.)

Novonovosibirsk, das neue Novosibirsk, am Oberlauf des Ob in Sibirien im geographischen Zentrum Russlands gelegen, wird die neue Hauptstadt des eurasischen Imperiums innerhalb der Grenzen der Sowjetunion von 1939 inklusive der Mongolei. Dies sieht zumindest der Generalplan der Künstler Alexej Beljaev-Gintovt, Andrej Molodkin und Gleb Kosorukov vor, den diese seit 1999 ausarbeiten. Insbesondere Alexej Beljaev-Gintovt verweist als Grundlage des Konzepts von Novonovosibirsk auf eine „Wiedergeburt des russischen Staatswesens“²⁷ um die letzte Jahrtausendwende. „Die Wiederherstellung eines souveränen Staates auf der Grundlage der Russischen Föderation und die strategische Integration der GUS-Staaten stellt unausweichlich die Frage nach der Lage der Hauptstadt der neuen Gemeinschaft, nach dem geografischen Schwerpunkt des ‚Imperiums der Mitte‘.“²⁸ Die neue Stadt im geometrischen Zentrum Eurasiens könne daher der „Montagepunkt“²⁹ des Eurasischen Projektes werden, also jener Punkt, an dem sämtliche energetischen Achsen des Landes zusammenlaufen. Hiermit stellt Beljaev-Gintovt sein künstlerisches Projekt unzweifelhaft in den Dienst der neo-eurasischen Bewegung Alexander Dugins.

Die neo-eurasische Bewegung, deren langfristiges Ziel ein grosser Kontinentalblock ist, der Russland (Eurasien) und Europa gegen die USA vereint,³⁰ bezieht sich direkt auf den Eurasismus (Evrazijstvo) der 1920er und 1930er Jahre. Im Mittelpunkt dieser von russischen Exilanten formulierten Ideologie steht eine grundsätzliche Kritik am Eurozentrismus. Russland stehe in einem fundamentalen Gegensatz zur römisch-germanisch geprägten europäischen Welt. Eine Europäisierung Russlands sei daher „kein Segen, sondern Fluch“³¹, wie Nikolaj Trubeckoj in einem der grundlegenden Texte der Bewegung *Europa und die Menschheit (Evropa i čelovečestvo)* 1920 schreibt. Im Manifest „Eurasismus. Deklaration, Formulierungen, Thesen“ von 1932 heisst es: „[D]er Eurasismus basiert auf religiösen, [russisch-orthodoxen] Grundlagen.“³² „[...] Der Eurasismus ist eine russländische revolutionsähnliche politische, ideologische und geistige Bewegung, die für die kulturellen Besonderheiten der russländisch-eurasischen Welt eintritt.“³³ In einem souveränen ideokratischen Staat sollten sämtliche Individuen ihre Arbeitskraft in einer Philosophie der Allgemeinen Tat (obščee delo, nach Fedorov) dem Wohle der Allgemeinheit unterordnen, um die öko-

nomische Unabhängigkeit des russländisch-eurasischen Reiches zu gewährleisten. Die kulturelle und historische Einzigartigkeit der russländisch-eurasischen Welt wird in diesem Manifest durch geographische Faktoren (*mestorazvitie*, nach Savickij) begründet, die den speziellen „sinfonischen“³⁴ Charakter von Russland-Eurasien herausgebildet hätten. Die verschiedenen Kulturen sollten hiernach in eine übergeordnete eurasische Kultur eingehen, um eine „einige nationale Union“³⁵ zu bilden.

Dugins neo-eurasische Bewegung führt diese Grundsätze der Orthodoxie, der Selbstherrschaft, der Volkstümlichkeit, der Zentralisierung, der Disziplin und der Selbstaufopferung weiter, um, wie es im Programm seiner neo-eurasischen Partei heisst, das ideologische Vakuum, das nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion entstand, mit neuem patriotischen Selbstbewusstsein zu füllen.³⁶ Dieses neue patriotische Selbstbewusstsein benötigt nach Ansicht des Chefideologen auch eine neue patriotische Kunst. „Wir stehen an der Schwelle zu einer globalen *konservativen Revolution* [...]. [D]as grundlegende Prinzip ist die Abwesenheit von Ironie, d.h. eine *neue Ernsthaftigkeit*. [...] Im neuen Imperium wird ein totaler Eklektizismus vorherrschen. [...] Die neue imperialistische Kunst muss [...] ihre Alternativlosigkeit unter Beweis stellen. [...] Die echte eurasische oder konservative Kunst muss aus der Avantgarde heraus geboren werden...“³⁷

Eben hier setzt das Projekt *Novonovosibirsk* an. „Unser Ziel ist eine neue russische Renaissance! Unsere Prinzipien sind Nutzen, Dauerhaftigkeit und Schönheit! Unser Platz ist die Tradition!“³⁸, heisst es in einem Appell auf Beljaev-Gintovts Website. In *Novonovosibirsk* wird der neue, der sogenannte „Grosse Stil“ des eurasischen Imperiums erschaffen, der auf „Hierarchie, Kanon und Order“³⁹ beruht. *Novonovosibirsk* soll zur dritten Hauptstadt des russländischen Reiches (eigentlich zur vierten nach Kiev, Moskau und Sankt Petersburg) werden, denn gerade die dortige Natur und Landschaft entsprächen wesentlich besser als die ihrer weiter westlich gelegenen Vorgänger dem Charakter des eurasischen Volkes. „In der neuen Hauptstadt gibt es keine Gebäude, Denkmäler oder technische Anlagen – alles fliesst ineinander. [...] Novonovosibirsk ist die Stadt der Helden, Götter, Wissenschaftler und Krieger.“⁴⁰ So fliessen in der Serie *Novonovosibirsk*, 2001, in Erfüllung der duginschen Forderung nach Eklektizismus antike Kunstideale, sowjetische wissenschaftlichen Fantastik und auch Realität, frühe

sowjetische Fotografie und nationalsozialistisches Menschenbild, sowjetische Architekturutopien und sogar Anklänge an die italienische Arte povera und manches andere mehr ineinander. Die Technik der 2001 entstandenen Serie, in der die monumentalen Werke ausgeführt sind – Kugelschreiber auf Papier, aufgezogen auf Leinwand (bis zu 1000 Kugelschreiber pro Zeichnung) – erinnert unweigerlich an Alighiero Boettis Biro-Arbeiten aus den 1970er und 1980er Jahren. „Apollo der Weltenherrscher“ (Abb.) – eine 100 Meter hohe Statue aus Titan des Gottes des Lichts, der Künste und auch der Bogenschützen, offensichtlich an den Apollo von Belvedere angelehnt, steht vor einem monumentalen Staudamm an der Ob, einem der grundlegenden sowjetischen Instrumente zur Unterwerfung der Natur. Mit seinen Raketen/Pfeilen im Köcher wäre er jederzeit bereit, das Wetter nach Belieben zu beeinflussen⁴¹ oder aber auch Raketen ins All zu schießen.⁴² In den Füßen Apollos (Abb.) soll das Bildungsministerium untergebracht werden, in der monumentalen Ähre, dem „Goldenen Koloss“ (Abb.), sinngemäss das Landwirtschaftsministerium.⁴³ Beides ruft unweigerlich Assoziationen mit dem nie gebauten Palast der Sowjets hervor, bei dem auf Lenins ausgestreckter Hand Hubschrauber landen und in seinem Kopf der Oberste Sowjet tagen sollte. In „Atomare Orthodoxie“ (Abb.) schliesslich, das ein im Eis festgefrorenes U-Boot in Kreuzform zeigt, gehen das wissenschaftliche und das religiöse Fundament des eurasischen Imperiums eine befremdliche Symbiose ein, indem Atomenergie mit der errettenden Funktion der Religion kurzgeschlossen wird. Erbaut wird diese neue eurasische Hauptstadt von idealen, „positiv-aggressiven“⁴⁴ jungen Männern, die von Kosorukov in einer ästhetischen Mischung aus Rodčenko und Riefenstahl inszeniert wurden (Abb.). Zu all dem erklang bei der „Uraufführung“ dieses Generalplans im Staatlichen Russischen Museum in Sankt Petersburg 2001 die von Šostakovičs Enkel komponierte und von einem Matrosenchor intonierte Hymne Eurasiens „Unser Sieg“ („Naša pobeda“).

Hier stellt sich die Kunst scheinbar völlig unironisch und ganz bewusst in den Dienst des Staates und der Politik, erfüllt – wenn auch bisher nur im Stadium des Entwurfs – deren Forderungen nach einer absoluten Kunst in einem idealen Staat. Und um die ernsthafte Überidentifikation auf die Spitze zu treiben, wurde der Generalplan für das

neue Novosibirsk sogar von der städtebaulichen Kommission der Staatsduma als empfehlenswert eingestuft.⁴⁵

Die Welt der Zukunft: Vadim Fiškins „Sun Stop“ (Abb.)

Ein nicht enden wollender Tag kurz vor Sonnenuntergang – das ist das Szenario, das uns Vadim Fiškin in seiner Arbeit „Sun Stop“, 2003, präsentiert. Auf dem Monitor sehen wir die Sonne am Himmel stundenlang in ungefähr der gleichen Position, nur der rechts unten eingeblendete Städtenamen wechselt. Um diesen unendlichen Tag zu kreieren hat der Künstler rund um den Globus in verschiedenen Zeitzonen Kameras installiert, die abwechselnd jeweils eine Stunde lang Bilder der Sonne an eine zentrale Stelle – den Installationsort des Werks – senden (Abb.). So bleibt die Sonne für den Betrachter statisch am gleichen Punkt am Himmel stehen.

Gewidmet ist dieses Werk dem russischen Biophysiker, Kosmisten, Archäologen, Philosophen und Dichter Aleksandr Čiževskij, dem Begründer der Heliobiologie.

Čiževskij untersuchte – und das erklärt sowohl Fiškins Widmung, als auch den Gedanken, der hinter dem unendlichen Tag steht – den Zusammenhang zwischen energetischen Vorgängen im Weltall, speziell auf der Sonne, und dem Leben auf der Erde.

Čiževskij begriff die Welt als unteilbares Ganzes, in dem astronomische und biologische Phänomene in einem direkten Zusammenhang stehen. Seiner Ansicht nach zogen physikalische und chemische Prozesse im Kosmos, speziell auf der Sonne, entsprechende physikalisch-chemische und physiologische Veränderungen in lebenden Organismen der Biosphäre nach sich.⁴⁶ In einer Reihe statistischer Untersuchungen kam Čiževskij zu folgendem Ergebnis: „[I]n jenen Jahren, in jenen Monaten, in jenen Wochen, in denen elektromagnetische und radioaktive Aktivitäten auf der Sonne zunehmen, steigt auf der Erde auf verschiedenen Kontinenten, in verschiedenen Ländern, das Aufkommen von Massenphänomenen wie Krankheiten, Sterblichkeit [...] und vieles andere mehr. [...] Es konnte statistisch nachgewiesen werden, dass Veränderungen auf der Sonne einen direkten Einfluss auf das Herz-Kreislaufsystem, das Nervensystem und auch andere Systeme des Menschen sowie auf Mikroorganismen haben.“⁴⁷ Im Zuge dieser Erkenntnisse, die sich vor allem auf Epidemien beziehen, kommt Čiževskij zu dem Schluss, dass auch politische und ökonomische Krisen, Kriege, Auf-

stände oder Revolutionen in direkter Abhängigkeit von Eruptionen auf der Sonne entstehen.

Was passiert nun, wenn Fiškin im Zuge seiner parawissenschaftlichen Versuche den Tag anhält und uns direkt und ununterbrochen der schädlichen Sonnenstrahlung aussetzt? Welche utopischen oder besser dystopischen Prozesse auf der Erde, in uns selbst, im Zeitgeschehen, werden durch den permanenten Einfluss der Sonne in Gang gesetzt? Wir erfahren es nicht. Fiškin gibt uns hierauf keine Antwort, er liefert uns in seinem folgenlosen Experiment nur ein höchst poetisches, leises, beinahe statisches Bild, das keinen Eindruck von den fundamentalen Kräften vermittelt, die hier wirksam werden.

Kurze Schlussbemerkungen

Nach diesen überblickshaften Betrachtungen ausgewählter heutiger künstlerischer Rückgriffe auf verschiedene Utopiekonzepte zeigt sich, dass Kulik und Fiškin auf ganz ähnliche Weise mit diesen Rückbezügen umgehen: Kulik erzeugt durch eine pseudotheoretisch untermauerte, sehr ironische Neudeutung der Noosphäre einen starken Parodie-Effekt; Fiškin versucht bewusst vergeblich, wissenschaftliche Erkenntnisse der Heliobiologie in einem halb künstlerischen, halb wissenschaftlichen Experiment zu verifizieren; er spielt dabei mit der Grenze zwischen Absurdität und Ernsthaftigkeit, mit der Nachvollziehbarkeit unsichtbarer physikalisch-chemischer Phänomene. In beiden Fällen ist eine ironische Distanzierung zum Ausgangsmaterial grundlegend für die Projekte. Beljaev-Gintovt hingegen nimmt eine drückende, ernsthaft-verbissene Überidentifikation mit den alten und den neuen politischen Utopien der Eurasismus-Bewegung vor, wodurch das künstlerische Projekt nurmehr der Illustration Dugins politischer Ideen zu dienen scheint. Trotz dieser unterschiedlichen Herangehensweisen könnte man hier, wie eingangs angedacht, tatsächlich davon sprechen, dass die Kunst „einspringt“, um verschiedenen utopischen Konzepten einen Rückzugsort zu bieten, einen Rückzugsort nach dem „Ende der utopischen Systeme“. Genau hierdurch wird meines Eindrucks nach dieses vermeintliche Ende der utopischen Systeme widerlegt oder zumindest in Zweifel gestellt, da ihr bis heute ungebrochenes Potential für die Entwicklung neuer künstlerischer Weltentwürfe unter Beweis gestellt wird.

- ¹ Joachim Fest: *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, Berlin 1991, S. 102.
- ² Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin*, München, Wien 1988/1996, S. 103.
- ³ Vgl. Krishan Kumar: „The End of Socialism? The End of Utopia? The End of History?“, in ders., Stephen Bann (Hg.): *Utopias and the Millennium*, London 1993, S. 63-80, S. 72.
- ⁴ Wolfgang Kemp: „Das Folgerecht. Wie die Kunst der Gegenwart ihre Zukunft sichert“, in *Merkur* 9-10/2001, S. 919-931, S. 919.
- ⁵ Richard W. Gassen: „Zwischen Vision und Alltag. Künstlerische Utopien am Beginn des 21. Jahrhunderts“, in *Utopien heute? Kunst zwischen Vision und Alltag*, Ludwigshafen am Rhein 2001, S. 9-21, S. 16.
- ⁶ Vgl. Oleg Kulik, Mila Bredichina: „Političeskoe životnoe obrašaetsja k vam“, in *Moscow Art Magazine* 34/35 2001, S. 40-41, S. 41.
- ⁷ Vgl. Vjačeslav Kuricyn: „V ožidanii novogo zverja. Granica social'nosti“, in *Iskusstvo protiv geografii*, Sankt Petersburg 2000, S. 124.
- ⁸ Mila Bredikhina: „Ten commandments of zoophrenia“, in *XXIV Bienal Sao Paolo*, Sao Paolo 1998, S. ?.
- ⁹ Ebd.
- ¹⁰ Oleg Kulik: „Sem'ja buduščego“ (Presstext Galerie Guelman), Moskau 9.12.1997.
- ¹¹ Alfons Benning: *Ehe und Familie in der Sowjetunion*, Münster 1955, S. 56.
- ¹² Ebd., S. 57.
- ¹³ Bredichina, Kulik 1996, S. 106.
- ¹⁴ Vgl. Vladimir Verndaksij: „Neskol'ko slov o noosfere“, in S. Semenova, A. Gačeva: *Russkij kosmizm. Antologija filosofskoj mysli*, Moskau 1993, S. 304-310, S. 309.
- ¹⁵ Vgl. S. Semenova, A. Gačeva 1993, S. 12.
- ¹⁶ Mila Bredikhina, S. ?.
- ¹⁷ Vgl. Kulik, Bredichina 2001, S. 40.
- ¹⁸ Vgl. Thomas Berry: „The Viable Human“, in George Sessions: *Deep Ecology for the Twenty-First Century*, Boston, London 1995, S. 8-18, S. 8.
- ¹⁹ Andrew McLaughlin: „The Heart of Deep Ecology“, in George Sessions, S. 85-93, S. 87.
- ²⁰ Arne Naess: „The Deep Ecology Movement. Some Philosophical Aspects“, in George Sessions, S. 64-84, S. 80f.
- ²¹ Vgl. Andrew McLaughlin, S. 87.
- ²² Paul Shepard: „Ecology and Man – a Viewpoint“, in George Sessions, S. 131-140, S. 133.
- ²³ Ebd., S. 137.
- ²⁴ Vgl. Thomas Berry, S. 13.
- ²⁵ Arne Naess, S. 71.
- ²⁶ In Dänemark gibt es Bordelle mit Tieren für Menschen.
- ²⁷ Aleksej Beljaev-Gintovt: „My. Oni nemy“, in *Moscow Art Magazine* 54/2004, S. 16-17, S. ?.
- ²⁸ Ebd., S. ?.
- ²⁹ Verweis auf Castaneda und Assemblage Point
- ³⁰ Vgl. Markus Mathyl: „Grenzenloses Eurasien“, in *Jungle World* 45/30.10.2002, S. ?.
- ³¹ Nikolaj Trubeckoj: *Evropa i čelovečestvo*, Sofia 1920/ *Europa und die Menschheit*, München 1922, S. ?.
- ³² „Evrazijstvo. Deklaracija, formulirovki, tesisy“, in *Pervyj sezid' Evrazijcev*, Prag 1932, S. 282-306, S. 282.
- ³³ Ebd., S. 285.
- ³⁴ Ebd.
- ³⁵ Ebd., S. 301.
- ³⁶ „Vechi evrazijstva“, <http://eurasia.com.ru/vehi1.html>.
- ³⁷ Aleksandr Dugin: „Zakoldovannaja sreda ,novych imperij“, in *Moscow Art Magazine* 54/2004, S. 19-25, S. 19ff.
- ³⁸ „Obraščenie“, www.doctrine.ru/slovo/invocation.
- ³⁹ Beljaev-Gintovt 2004, S. 17.
- ⁴⁰ Beljaev-Gintovt: „Novo-Novo-Sibirsk“, in *Limonka* 196/2001, S. ?.
- ⁴¹ Vgl. M. Wassiljew und S. Guschtschew: *Reportage aus dem 21. Jahrhundert. So stellen sich sowjetische Wissenschaftler die Zukunft vor*, Hamburg 1959.
- ⁴² Vgl. Nastja Oblačeva: „Opyt diagnostiki žiznesposobnosti chudožestvennogo koncepta“, in *Architekturnyj vestnik* 4/2001, S. 38-43, S. 40.
- ⁴³ Vgl. Olesja Turkina: „Bol'sie kartiny“ (Presstext Moscow Museum of Architecture), Moskau 2001.
- ⁴⁴ Vgl. Oblačeva, S. 41.
- ⁴⁵ Vgl. ebd.
- ⁴⁶ Vgl. Aleksandr Čiževskij: *Zemnoe echo solnečnych bur'*, Moskau 1976, S. ?.
- ⁴⁷ Ebd., S. ?f.